

Ille quidem totam gemebundus obambulat Aetnen:
**el Cíclope ovidiano como inspiración paródica en Petronio,
Sat. 100.3-5**

Marcos Carmignani

CIECS-CONICET. Universidad Nacional de Córdoba
marcoscarmignani@gmail.com

Ille quidem totam gemebundus obambulat Aetnen:
Parodic allusions to Ovidian Cyclops in Petronius, Sat. 100.3-5

Este trabajo analiza la función de las alusiones al lamento del Cíclope ovidiano en las palabras de Trífena y en la reacción de Encolpio (*Sat.* 100.3-5). Estas alusiones parodian la actitud del Cíclope homérico y, en general, el tema de la aventura por mar, ineludible en la novela sentimental griega. Si bien el episodio homérico es el modelo más ilustre de toda alusión al Cíclope, Petronio busca enriquecer el texto con otras connotaciones que median y complican las relaciones entre el *Satyricon* y Homero: esas connotaciones son las alusiones a Ovidio que permiten, mediante el cambio de tono, la parodia. Ese cambio de tono del que el *Satyricon* se sirve está dado por el uso de *tremebundus*, que alude a Ovidio, *Met.* XIV 188 (*gembundus*). La alusión implica una degradación, es la marca intertextual que nos deja Petronio para comprender que la reacción de Encolpio carece absolutamente de *decorum*.

Palabras clave: *Satyricon*; *Metamorphoses*; *Odissea*; intertextualidad; tono patético; parodia; *tremebundus-gembundus*.

This paper analyzes the function of the allusions to the lamentation of the Ovidian Cyclops in the words of Tryphena and in Encolpius' reaction (*Sat.* 100.3-5). These allusions parody the attitude of the Homeric Cyclops and the topic of the adventure by the sea, which is a recurrent theme in the Greek idealistic novel. Although the Homeric episode is the most renowned model of any allusion to the Cyclops, Petronius «enriches» the text with other connotations that mediate and complicate the relationship between the *Satyricon* and Homer: these connotations are the allusions to Ovid that, by means of a change in tone, allow the parody to take place. This change of tone is realized by the use of *tremebundus*, which alludes to Ovid, *Met.* XIV 188 (*gembundus*). The allusion implies a form of degradation, which is the intertextual mark that Petronius leaves to make us understand that Encolpius' reaction absolutely lacks *decorum*.

Keywords: *Satyricon*; *Metamorphoses*; *Odissey*; intertextuality; pathetic tone; parody; *tremebundus-gembundus*.

El proceso de imitación en el *Satyricon* implica siempre la inversión de la forma asumida como modelo: la novela se configura como una degradación de los géneros literarios puestos en juego. La primera degradación que el lector culto de la época debe haber notado es la inversión de la épica, sobre todo de los esquemas narrativos de la *Odisea*. El primero que propuso que el *Satyricon* es una parodia de la *Odisea* fue Klebs 1889, que justificó su hipótesis mediante el buen número de temas «odiseicos» que reaparecen en la obra, principalmente la ira de Príapo (*Sat.* 139.2) como inversión de la ira de Poseidón, es decir, si éste perseguía a Odiseo porque el héroe había cegado a su hijo Polifemo, Príapo persigue a Encolpio para vengar alguna ofensa sufrida¹. Algunos temas que se repiten, entre otros, son: la indagación acerca del origen y condición del héroe realizada por Penélope (*Od.* XIX 105) en el *Satyricon* tiene su correlato en la introducción del episodio crotoniata, cuando los protagonistas caen *in turbam heredipetarum sciscitantium quod genus hominum aut unde ueniremus*² (*Sat.* 124.2); la pelea de Odiseo con su corazón (*Od.* XX 13-22) reaparece bajo otro formato cuando Encolpio litiga con su miembro viril (*Sat.* 132.13); la presencia de una divinidad salvadora, la Atenea homérica, encuentra su reflejo en Mercurio, salvador y protector de Encolpio (*Sat.* 140.12); y, finalmente, la secuencia narrativa fundamental es la transformación de Encolpio en Polieno y su encuentro con Circe (*Sat.* 127 ss.). No se trata de un mero *divertissement* paródico (como ocurre con la *Apocolocyntosis* de Séneca): la transformación del modelo comporta finalmente la del protagonista, degradado en un impotente Polieno.

Después de la *Cena Trimalchionis* es cuando la *Odisea* asume un valor de marco intertextual general de la obra³. Dejando de lado el episodio de Circe-Polieno, las alusiones al Cíclope son el primer paso para la configuración del

¹ Sin embargo, no hay un consenso definitivo acerca de si la figura de Príapo puede llegar a ser (o no) un elemento estructural y clave de interpretación de la obra. Véanse las diferentes posturas de Walsh 1970, p. 76; Kragelund 1989, p. 439; Connors 1998, p. 27; Ernout 1958, p. XIV; Callebat 1998, p. 43, n. 31; Slater 1990, p. 41, n. 10. Quizás los dos extremos opuestos estén representados por Sullivan y Baldwin. Sullivan 1968, pp. 21-71, reconstruye el texto a partir de la *ira Priapi*, mientras que Baldwin 1973, pp. 294-296, asegura que, más que elemento estructural del *Satyricon*, la *ira Priapi* es una obviedad que no tiene nada que ver con la parodia de la épica.

² El texto latino del *Satyricon* corresponde al de Müller 1995.

³ La bibliografía sobre el tema es abundante. Cf. Collignon 1892, p. 316 ss.; Ciaffi 1955, p. 130, *passim*; McDermott 1983; Fedeli 1988; Ferri 1988; Danese 1989, p. 213 ss.; Connors 1998, p. 37 ss.; Courtney 2001, p. 152 ss.; Cugusi 2001.

episodio «odiseico» del *Satyricon*, que tiene su inicio en el *stabulum*. Allí, nuevamente encontramos a los personajes enredados en su triángulo amoroso: Encolpio se sorprende con la llegada de Ascilto, que busca a su amante Gitón; desesperado, el narrador le ordena al *frater* que se esconda bajo el camastro y que se sujete de pies y manos con las cinchas para que no lo encuentren:

ac sic ut olim Vlixes †pro† arieti adhaesisset, extensus infra grabatum scrutantium eluderet manus. non est moratus Giton imperium momentoque temporis inseruit uinculo manus et Vlixem astu simillimo uicit. (*Sat.* 97.4-5)

El pasaje alude claramente a la *Odisea* IX 425 ss. cuando Odiseo elige como medio de escape el vientre lanudo de un carnero. Luego de que Ascilto comprueba que Gitón no está en la habitación (por medio del *seruus publicus* que revisó el catre y no encontró nada), Eumolpo ingresa en el cuarto. Encolpio le pide, fingiendo no saber nada de Gitón, que encuentre al muchacho, pero éste estornuda y su escondite queda al descubierto (*remota etiam culcita uidet Vlixem, cui uel esuriens Cyclops potuisset parcere, Sat.* 98.5).

El segundo episodio donde la figura del Cíclope tiene un valor intertextual clave es el de la nave (*Sat.* 100-115)⁴. Eumolpo define a Licas, dueño de la nave, como *hic est Cyclops ille et archipirata, cui uecturam debemus* (101.5) y luego de enterarse de que Encolpio y Gitón son fugitivos dice *fingite ... nos antrum Cyclopis intrasse* (101.7), es decir, la nave como *antrum*. El episodio continúa con ciertas estratagemas para ocultar a los fugitivos de sus perseguidores, pero finalmente Encolpio y Gitón son descubiertos y condenados a cuarenta azotes cada uno. Lo que importa es cómo se produce el reconocimiento de Encolpio:

Lichas ... accurrit et nec manus nec faciem meam considerauit, sed continuo ad inguina mea luminibus deflexis mouit officiosam manum et 'salue' inquit 'Encolpi'. miretur nunc aliquis Vlixis nutricem post uicesimum annum cicatricem inuenisse originis indicem (*Sat.* 105.9-10)

Indudablemente, la alusión es al reconocimiento de Odiseo por parte de Euriclea en la *Odisea* XIX 386 ss., en lo que puede interpretarse dentro de

⁴ Fedeli 1981 concluye que todo el episodio de la nave de Licas hace referencia al encuentro del Cíclope y Odiseo en la *Odisea*.

la categoría de *exempla* escolásticos constituida por las famosas escenas de reconocimiento, ya sean dramáticas (Electra con Orestes) o épicas (Odiseo y Euriclea). El reconocimiento de Licas, extremadamente burlesco, sirve para comprender el modo como funciona el peso de la tradición literaria en Encolpio, que, aun en una situación comprometedora, recuerda el famoso episodio de Euriclea: incluso en peligro no puede librarse de las grandes obras de la literatura. Pero, como señala Conte 2007, p. 55, el *Satyricon* nuevamente va más allá al hacer que Encolpio evoque no sólo los textos canónicos, sino también sus anotaciones: Encolpio nota que Licas no está siguiendo el código heroico de la etiqueta, puesto que ignora las señales nobles, es decir, las manos y los rasgos del rostro. La parodia es, por otra parte, increíblemente explícita y, por cierto, de gran comicidad.

Pero el pasaje que nos interesa ocurre un poco antes, en el mismo comienzo del episodio de la nave: Eumolpo, para escapar de la persecución de Ascilto, hace subir a los personajes del *Satyricon* a una embarcación, donde Encolpio trata de calmarse mediante generalizaciones filosóficas, ya que la nueva amenaza que se cierne sobre su *frater* es el poetaastro (algo ya anticipado en *Sat.* 92.4). Pero estas reflexiones se ven interrumpidas bruscamente por dos voces muy familiares (*Sat.* 100.3-5)⁵: las de Licas de Taranto, dueño de la nave, y la exiliada cortesana Trifena, dos personajes con los que Encolpio y Gitón han tenido algún tipo de relación amorosa (y problemas) en algún pasaje perdido de la obra⁶:

⁵ Para los pasajes inmediatamente contextuales, véanse Ferri 1988 y Mazzilli 2000 y 2003.

⁶ Lo más probable es que Encolpio haya tenido un vínculo con Licas (e incluso con la mujer de Licas), y Trifena con Gitón, en el tradicional esquema triangular que involucra a Encolpio, Gitón y otro personaje. Por otra parte, la relación entre Licas y Trifena no parece de tipo sentimental, sino que se basa en la mutua solidaridad de las víctimas de la traición de Encolpio y Gitón. Para el significado del nombre Licas, cf. Barchiesi 1984. Por su parte, Trifena está vinculada a τρυφή ('libertinaje'), estrechamente relacionado con el rasgo más sobresaliente de su personalidad, i.e. su *uoluptas*, cf. 101.5 *et praeter hunc Tryphaena, omnium feminarum formosissima, quae uoluptatis causa huc atque illuc uectatur* y 113.7 *omnia me oscula uulnerabant, omnes blanditiae, quascumque mulier libidinosa fingeat*. Para Panayotakis 1995, p. 143, Trifena «exhibits characteristics attributed to female roles in theatre»: *meretrix* de la comedia romana, *mima* en la *troupe* del mimo, etc. Y agrega algo muy cierto: «as in the case with most of the characters of this novel, Tryphaena's personality is a mixture of the literary and the real, a combination of life and literature, filtered through Petronius' exuberant imagination».

sed repente quasi destruyente fortuna constantiam meam eiusmodi uox super constratum puppis congemit: «ergo me derisit?» et haec quidem uiriliter et paene auribus meis familiaris animum palpitantem percussit. ceterum eadem indignatione mulier lacerata ulterius excanduit et «si quis deus manibus meis» inquit «Gitona imponeret, quam bene *exul exciperet*⁷». uterque nostrum tam inexpectato ictus sono amiserat sanguinem. ego praecipue quasi somnio quodam turbulento circumactus diu uocem collegi *tremebundisque* manibus Eumolpi iam in soporem labentis laciniam duxi (*Sat.* 100.3-5)

exul exciperet Vannini : exulem exciperem *tm, Müller 1995* : exulem exciperet *L* : exul eum exciperet *Strelitz* | *tremebundisque l, Müller 1995* : tremulisque *tp*

Vannini 2005, p. 213, ya ha notado las «reminiscencias» ovidianas de este pasaje; en efecto, en *Met.* XIV 192 ss., Aqueménides le narra a Macareo el lamento amenazador de Polifemo, una vez cegado por Ulises, y su propia reacción ante tal amenaza:

atque ait: «*o si quis referat mihi casus Vlixem,*
aut aliquem e sociis, *in quem mea saeuat ira,*
...
haec et plura ferox, me luridus occupat horror
...
[*mors erat ante oculos, minimum tamen ipsa doloris,*
...
me tremor inuasit: stabam sine sanguine maestus,
....
talía fingebam misero mihi fata parari
perque dies multos latitans omnemque tremescens
ad strepitum mortemque timens cupidusque moriri (*Ou., Met.* XIV 192-215)

⁷ Adoptamos el texto según Vannini 2005, p. 215, quien se pregunta cómo Trifena llama *exulem* a Gitón cuando ella también lo es, cf. 100.7 (en contra de eliminar este *exul*, como Müller 1961, que lo cree repetido del punto 100.4): «la corruttela sarà in questo primo passo, perché così com'è tramandato dovrebbe essere messo fra *cruces*». Su propuesta, *exul exciperet* («come bene l'accoglierebbe un'esiliata!»), supone una interpolación de la desinencia de *exul* y mantiene el texto de la tradición manuscrita *exciperet*, que además da una buena cláusula de crético+troqueo. El cambio de persona *ex abrupto* es «uno stilema del parlato» y corría gran riesgo de ser oscurecido por la tradición textual. Cf. Labate 1990, p. 182 ss.

Pero el macro-hipotexto siempre es la *Odisea*, a la que Petronio alude con una técnica intertextual particular, la de utilizar a Ovidio como «filtro». Los versos homéricos son los siguientes:

σμερδαλέον δὲ μέγ' ὤμωξεν, περὶ δ' ἴαχε πέτρη,
 ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθ'. αὐτὰρ ὁ μοχλὸν
 ἐξέρυσ' ὀφθαλμοῖο πεφυρμένον αἵματι πολλῷ.
 τὸν μὲν ἔπειτ' ἔρριπεν ἀπὸ ἔο χερσὶν ἀλύων,
 αὐτὰρ ὁ Κύκλωπας μεγάλ' ἤπνευεν, οἳ ρά μιν ἀμφὶς
 ὄκκεον ἐν σπήεσσι δι' ἄκριας ἠνεμοέσσας.

...

ὥς ἐφάμην, ὁ δ' ἔπειτα Ποσειδάωνι ἄνακτι
 εὖχετο, χεῖρ' ὀρέγων εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα·
 'κλῦθι, Ποσεῖδαον γαίηοιχε κυανοχαῖτα·
 εἰ ἐτέον γε σός εἰμι, πατήρ δ' ἐμὸς εὖχεται εἶναι,
 δὸς μὴ Ὀδυσσῆα πτολιπόρθιον οἴκαδ' ἰκέσθαι
 [υἱὸν Λαέρτεω, Ἰθάκῃ ἐνὶ οἴκῳ ἔχοντα.] (Hom., *Od.* IX 395-400, 526-531)

Si bien es innegable que el episodio homérico es el modelo más ilustre de toda alusión al Cíclope, el texto del *Satyricon*, en su dinámica y en sus referencias culturales, se enriquece con otras connotaciones que median y complican las relaciones entre Petronio y Homero: es muy común que el autor del *Satyricon* tenga en mente las fuentes latinas más que las griegas para la alusión lingüística. Así, el modelo homérico será el referente del «contenido» de base presupuesto por el *Satyricon*, pero entre el relato odiseico y el texto petroniano se interpone como «filtro» otra presencia literaria que reacciona cambiando la forma del relato homérico: el texto de Ovidio. Esto se puede comprobar porque el lamento del Cíclope ovidiano se encuentra insertado de manera orgánica en un episodio que presupone el del Cíclope homérico. Por lo tanto, es necesario estudiar los efectos que ese «filtro» provoca en el *Satyricon*, porque tal como señala Barchiesi

il rapporto che lega un testo a un modello coinvolge l'interpretazione di due testi, non di uno solo ... Il nuovo testo rilegge il suo modello. Il modello a sua volta influenza la lettura del nuovo testo (se viene riconosciuto, spesso ha abbastanza forza da farlo)⁸. Sappiamo tutti che una procedura diffusa

⁸ Aunque Barchiesi no lo afirme explícitamente, esta idea indudablemente deriva del ensayo de Borges «Kafka y sus precursores», que, a su vez, tiene varios puntos de contacto con el no menos famoso de T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent».

consiste nel considerare il senso della citazione come aperto, problematico, negoziabile, e il senso del modello come ragionevolmente univoco e sicuro (Barchiesi 1997, p. 211).

El problema radica en que Ovidio no sólo conocía a la perfección el episodio del Cíclope homérico, sino que claramente también juega intertextualmente con la interpretación que del pasaje odiseico hace Virgilio (*Aen.* III 588-683). Y llegados a este punto es conveniente hacer una salvedad: no creemos que haya que forzar aquí una relación intertextual entre la *Eneida* y *Sat.* 100; más bien, como señaló convincentemente Mazzilli 2000, la relación se presenta entre la *Kyklopeia* virgiliana y *Sat.* 102.1-2⁹. Lo que nos importa tiene que ver con la función que cumplen las palabras ovidianas en este pasaje petroniano, ya que el lamento del Cíclope se puede sentir en las palabras de Trifena y en la posterior reacción de Encolpio: es decir, el pasaje petroniano no sólo se encuentra dentro de un marco general de alusiones odiseicas (el episodio del Cíclope particularmente), sino que además presenta un juego intertextual con el tratamiento que Ovidio le da a dicho episodio en sus *Metamorfosis* (XIV 154-222). Es significativo, entonces, recuperar algunas características del relato virgiliano para compararlo con el ovidiano, de modo que podamos apreciar en perspectiva la versión de las *Metamorfosis*.

En los libros II y III de la *Eneida*, Eneas le cuenta a Dido las vicisitudes del viaje desde Troya en busca de la nueva patria; se recuerdan de esta manera varios de los más famosos episodios del periplo realizado por el héroe, hasta que finalmente en el libro III Virgilio deja que Aqueménides, un compañero de Odiseo que fue abandonado en la tierra de los Cíclopes, narre el episodio más célebre de los viajes del héroe homérico. Aqueménides, que se presenta en un estado de deplorable decrepitud, mientras les suplica a Eneas y Anquises que lo saquen de esa tierra de monstruos, les cuenta cómo el Cíclope devoró a dos de sus compañeros y cómo se vengaron luego Odiseo y sus *socii*. En ese momento, descubren que el propio Polifemo se dirige

⁹ Los paralelos de los que hablamos se refieren en general al temor que sienten Aqueménides y luego Eneas ante los gritos y amenazas de Polifemo. Cf. *Aen.* III 627 *tepidi tremere sub dentibus artus*, 648 *sonitumque pedum uocemque tremesco*, 664 *dentibus infrendens gemitu*, 672-674 *clamorem immensum tollit, quo pontus et omnes / intremuere undae, penitusque exterrita tellus / Italiae* y 682 *praecipitis metus acer agit quocumque rudentis*. El gran grito del Cíclope en *Od.* IX 395 se repite también en *Ou. Met.* XIII 876-877 *tantaque uox, quantam Cyclops iratus habere / debuit, illa fuit; clamore perhorruit Aetne*).

hacia ellos: el Cíclope virgiliano es un monstruo *infans*, su lenguaje se reduce a terribles gemidos. Llenos de terror, y luego de recoger a Aqueménides, los troyanos deciden huir.

Las diferencias con el relato de Ovidio son notables. En las *Metamorfosis*, Macareo, compañero de Odiseo, le pregunta a un Aqueménides ya recompuesto en la nave de Eneas cómo ha sobrevivido. Ovidio se encarga de destacar (XIV 165-166) que Aqueménides ya no estaba vestido con andrajos, para marcar las diferencias con la *Eneida*. El compañero de Odiseo, tras resaltar su eterna gratitud hacia Eneas, narra cómo «vio» todo lo que se cuenta en la *Odisea*¹⁰, cómo el Cíclope ensangrentado deambula por el Etna. Entonces recuerda las propias palabras que el Cíclope iracundo lanza contra la raza aquea. En los vv. 198-217 la narración describe imágenes donde la carne, la sangre, el terror y la muerte se combinan con una truculencia ausente en la *Eneida*.

Este brevísimo resumen de ambas reformulaciones del texto homérico basta para ver que Ovidio quería diferenciarse de Virgilio, aunque evidentemente tuvo presente tanto la *Odisea* como la *Eneida* para su discurso de Aqueménides: su recreación es sin dudas original. El problema es cómo definir esta diferencia: la bibliografía sobre la relación entre estos dos pasajes es vastísima y abarca un amplio abanico de interpretaciones¹¹, pero creemos que quizá sería demasiado arriesgado pensar que Ovidio parodia a Virgilio, como supone Otis; más bien podemos notar claramente que hay un cambio de «tono» en las *Metamorfosis*. El Cíclope de Ovidio es una figura —casi hiperbólicamente— grotesca y cruel, en la que el canibalismo asume un papel fundamental. No es muy errado, en cambio, afirmar que ese cambio de tono ovidiano se ve enriquecido con nuevas motivaciones en el *Satyricon*: el episodio de la nave es un marco propicio para la inclusión de ciertos esquemas narrativos que resultan ser inversiones paródicas de las escenas más típicas de la novela griega idealizante; el tema de la aventura por mar es la quintaesencia de la novela sentimental griega, con piratas, tempestad, proceso judicial y naufragio. Naturalmente, la víctima inconsciente siempre es Encol-

¹⁰ Es un claro juego entre el sentido de la vista y la ceguera de Polifemo: *uidi, cum monte reulsum / inmanem scopulum medias permisit in undas; / uidi iterum ueluti tormenti uiribus acta / uasta Giganteo iaculantem saxa lacerto* (*Met.* XIV 181-184).

¹¹ Algunos ejemplos representativos son los textos de Otis 1970, p. 73 ss., Galinsky 1975, p. 230 ss., Baldo 1995, p. 128 ss., Hinds 1998, p. 112 y Papaioannou 2005, pp. 75-112.

pio. Si uno presta la debida atención a estas inversiones, coincidirá con Conte 2007, p. 77, en que «la parodia del romanzo greco ... è il presupposto strutturale da cui è generata la forma stessa del racconto petroniano». Para que la parodia tenga su fruto, el *auctor absconditus* sigue el camino de la exageración o de la inversión. Por ejemplo, en el pasaje objeto de nuestro análisis, *quasi destruyente fortuna constantiam meam* retoma la función «destructiva» de la Τύχη en la novela griega (cf. por ejemplo Charit. I 14.7); en *paene auribus meis familiaris* se evoca el reconocimiento a través de la voz, un *topos* de la novela griega (cf. Ach. Tat. VI 15.4 ss.; Heliod. V 2.5 ss.); *quasi somno quodam turbulentu* es una imagen similar a la del sueño angustiante de Habrocomes (cf. X. Eph. I 12.4)¹². Por otra parte, hay que tener presente el motivo de los «segundos encuentros», que sólo tienen lugar en las novelas griegas (cf. Charito III 3.8-13, III 5.9-6.1; X. Eph. IV 3.1-5; Hld. II 21.2, etc.): no existen en los poemas épicos¹³. Es muy probable, por lo tanto, que Petronio retome el modelo y reescriba estos *topoi* novelísticos en un tono paródico¹⁴.

Precisamente para analizar esas nuevas motivaciones, recurriremos al pasaje inmediatamente anterior de las *Metamorfosis*, la introducción que realiza Aqueménides a las palabras ya citadas del Cíclope:

ut uero fuga uos a certa morte reduxit,
 ille quidem totam *gemebundus* obambulat Aetnen
 praetemptatque manu siluas et luminis orbus
 rupibus incursat foedataque brachia tabo
 in mare protendens gentem exsecratur Achiuam (Ou. *Met.* XIV 187-191).

La clave para interpretar la relación entre este episodio de Aqueménides, donde se narra el lamento del Cíclope, y las palabras amenazadoras de Tri-fena y la reacción de Encolpio en el *Satyricon* es la presencia de los adjetivos verbales en *-bundus*: *gemebundus* en *Metamorfosis* y *tremebundus* en el *Satyricon*. Ya Vannini sostenía que *tremebundus* es una «reminiscencia»

¹² Cf. Vannini 2010, *ad loc.*

¹³ Cf. Galli 1995, p. 37. Es interesante que la única excepción que menciona es el episodio de Aqueménides en *Aen.* III 590-592.

¹⁴ Para lo inesperado de los sucesos en *Sat.* 100, cf. Jones 1987, p. 818. Para los momentos en que los personajes escuchan por casualidad algo inesperado («overhearing»), cf. Ach. Tat. VI 15.4-17.1 y Hld. V 2.5-3.1.

ovidiana y no una parodia de Cic., *Dom.* 134 (*si dixit aliquid uerbis haesitantibus postemque tremebunda manu tetigit*), tal como pensaba Pianezzola 1965, p. 202; Vannini 2005, p. 213, n. 3, agregaba que «la carica affettiva dell'agg. in *-bundus* guadagna molta comicità al gesto di Encolpio; sembra quasi che Petronio intenda degradare espressioni più piane, come *tremor inuasit* e *tremescens*»¹⁵. Esta frase encuentra su confirmación en *Met.* XIV 188, cuando Ovidio dice que el Cíclope *obambulat gemebundus*: en definitiva, pensamos que el *tremebundus* petroniano es una alusión al *gemebundus* ovidiano, la marca textual que deja en evidencia la técnica alusiva petroniana.

Pianezzola 1965 les dedica un completo estudio a los adjetivos verbales en *-bundus*, del que podemos extraer algunos elementos importantes para nuestro análisis. Recalca el valor dinámico-representativo de este tipo de adjetivos, que tienen la característica de describir al personaje en los gestos que realiza y en los comportamientos que asume, de manera tal que la acción expresada por la raíz verbal se vuelve imagen, representación. Este valor dinámico y descriptivo es suficiente para distinguir este tipo de adjetivo del participio presente, que sólo tiene la función de indicar la acción que se verifica en concomitancia con la del verbo principal, «cioè l'aggettivo verbale in *-bundus* trasferisce il valore semantico dalla contingenza dell'azione, propria del participio presente, alla caratterizzazione della qualità, e in questo senso la sua funzione si avvicina a quella dell'aggettivo» (Pianezzola 1965, p. 45). Sintácticamente, los adjetivos en *-bundus* se caracterizan por su uso predicativo y su aspecto imperfectivo o durativo: sólo se forman a partir de verbos que denotan un proceso o un estado. Sin llegar a ser parte regular del sistema verbal, están estrechamente vinculados a nivel funcional al verbo, pero difieren del participio porque presentan no sólo el progreso sino las manifestaciones sensibles, especialmente visuales, de la acción. Fueron Lucrecio y Catulo quienes extendieron el uso de los adjetivos en *-(i)(e)bundus* y lo fijaron definitivamente dentro de la tradición de la poesía épico-lírica.

En cuanto al uso que le dieron Ovidio y Petronio, el primero utilizó de manera profusa este tipo de adjetivos, con veintidós ejemplos¹⁶, lo que lleva

¹⁵ En Vannini 2010, *ad loc.*, agrega: «L'agg. *tremebundus*, che compare a partire da Cicerone ... e Catullo (63.11) ha sapore poetico».

¹⁶ Dieciocho casos en *Met.*: *pudibundus* en III 393, VI 604, IX 568 y × 421; *tremebundus* en IV 133; *furibundus* en IV 512, VIII 107, IX 637, × 410, XIII 871, XIV 107; *moribundus* en V 84, VI 291, VII 851, × 716, XII 118; *fremebundus* en XII 128; y *gemebundus* en XIV 188.

a pensar en cierto abuso por parte del poeta de este medio expresivo «così sonoro e appariscente, che tende perciò a disespressivizzarsi» (Pianezzola 1965, p. 151). Los adjetivos usados por Ovidio son aquellos tradicionales de la poesía (*puđibundus*, *tremebundus*, *furibundus*, *moribundus*), con la sola excepción de *gemebundus*, que aparece por primera vez en este pasaje y tendrá una cierta difusión sólo en la latinidad posterior¹⁷. La innovación ovidiana viene sugerida por el ὀμῶξας homérico (*Od.* IX 506) y podría haber sido modelada sobre la forma plautina *plorabundus* o sobre la creación de Tito Livio *lacrimabundus*, aunque el *gemebundus* ovidiano es ciertamente más patético, ya que implica no sólo el sonido de los gemidos sino también el comportamiento y los gestos de quien está sufriendo un dolor (Pianezzola 1965, p. 152). Por su parte, Petronio utiliza, además de *tremebundus*, otros dos adjetivos en *-bundus*:

1. *Sat.* 62.4: uenimus inter monimenta: homo meus coepit ad stelas facere¹⁸,
sed ego <pergo> cantabundus¹⁹ et stelas numero;
2. *Sat.* 124 v. 282: atque has erumpit furibundo pectore uoces.

El primero es un *hapax* de carácter popular: pertenece a la historia del hombre-lobo narrada por Nicerote en la *Cena*²⁰; el segundo se encuentra en el *Bellum ciuile*: se puede ubicar perfectamente en la poesía épica de imitación.

Con respecto a *tremebundus*, el *OLD* (*s.u.*) da dos acepciones: 1. «quivering, trembling, vibrating», y 2. «trembling (with fear or a sim. emotion); shivering (from cold)», donde está citado nuestro pasaje petroniano. Para Lyne 1978, p. 207, los testimonios de este adjetivo demuestran (en contra de

¹⁷ El *OLD*, *s.u.*, da dos testimonios: el de *Met.* y el de *Ilias* 349. Bömer 1986, *ad loc.*, comenta: «zuerst hier, dann Hom. Lat. 349 und seit der Italia selten in der Prosa ... Zicàri, *Studia Oliveriana* 2, 1955, 65, 3, verweist auf *queribundus* (seit Cic. *Sull.* 30) behauptet aber (ohne Kenntnis des Thes., s.v.), daß es zwischen Ovid und Hieronymus keine weiteren Belege gebe, und hält *fremebundus* für nicht unwahrscheinlich; vgl. auch die var. lectiones Thes. VI 1734. 68ff.».

¹⁸ Cf. *OLD*, *s.v.* 27b: «(also euphem., for the performance of the excretory functions)».

¹⁹ Jones 1970, p. 213, señala que, en contraste con los adjetivos en *-ibundus*, *-ebundus*, el grupo de adjetivos en *-abundus* (como *cantabundus*) es característico de la prosa histórica, especialmente en pasajes con marcada expresividad y color descriptivo. Por ello, interesante la conjetura de Delz 1962: *cunctabundus*.

²⁰ Para estudios sobre el material folclórico presente en este relato, cf. Blänsdorf 1990 y Salanitro 1998.

Pianezzola) que «in general it is rare» en poesía: Ennio (prob. 1), Lucrecio²¹ (1), Catulo (1), Virgilio (1), Ovidio (1), Séneca (*Her. O.*) (1), Estacio (3), Valerio Flaco (2), Silio Itálico (8), Marcial (1) y Juvenal (1). Es decir, salvo en Silio Itálico, es un adjetivo más bien «raro». Sin embargo, Pianezzola 1965, p. 146, está en lo cierto cuando afirma que «l'aggettivo *tremebundus* ... appartiene essenzialmente al linguaggio epico o comunque poetico»: es decir, a pesar de que aparezca poco, sus testimonios son mayormente en poesía. Es importante destacar, por otra parte, que los contextos son a menudo de un elevado patetismo: basta recordar *Met.* IV 133-134, la historia de Píramo y Tisbe (*dum dubitat, tremebunda uidet pulsare cruentum / membra solum*), *Aen.* × 522 (*ille astu subit, at tremibunda superuolat hasta*) o *Thebaïs* IV 441-442 (*fugit incepto tremibundus ab aruo / agricola insanique domum rediere iuuenci*). Podría pensarse, entonces, que *tremebundus* es un adjetivo asociado con un contexto de poesía elevada cuya función sería brindar un tono patético a la situación (o personaje) que describe. Sin embargo, no siempre el *pathos* es la característica con la que podemos vincular a *tremebundus*: en este sentido, es muy interesante lo que puede leerse en el comentario de Lyne al poema atribuido a Virgilio, *Ciris*. En esta obra encontramos la presencia de *tremebundus* en dos oportunidades: *marmoreum tremebunda pedem quam rettulit intra* (256) y *paulatim tremebunda genis obducere uestem / uirginis* (342-343). Lyne 1978, p. 207, comentando el primero de los pasajes, manifiesta su sorpresa cuando dice, con respecto a *tremebundus*, que «it is difficult to decide its tone». Y es precisamente el «tono» lo que nos importa en nuestro pasaje petroniano: si en un contexto de poesía, como lo es *Ciris*, es difícil determinar el «tono» de *tremebundus*, no lo es tanto en la prosa del *Satyricon*. La notable frecuencia de los adjetivos en *-bundus* en la poesía latina da lugar a patrones poéticos que tienden a la banalización (Pianezzola 1965, pp. 15-16): esto es lo que nos permite afirmar que *tremebundisque manibus* de Encolpio implica una degradación²².

²¹ En realidad, Lucrecio utiliza la forma *tremibundus*. Para la apofonía de los adjetivos en *-bundus*, cf. Pianezzola 1965, p. 59.

²² En su reseña a Pianezzola 1965, Jones 1970, p. 214, también advertía acerca de la banalización de estos adjetivos en *-(e)(i)bundus*, «which by the end of the Augustan era form a closed group and show a marked tendency to recur as epithets in fixed collocations». El uso de estos adjetivos «can reflect important general aspects of literary tradition and innovation, the distinction of genres and the stylistic character of individual writers».

Dentro del marco de alusiones odiseicas, la figura del Cíclope es fundamental en estos capítulos del *Satyricon*: en un principio identificado con Eumolpo (98.5), el Cíclope se convierte definitivamente en una referencia mítica estructural en el episodio de la nave, donde los personajes parecen encerrados, atrapados ante la presencia amenazadora de Licas y Trifena. Podemos ver incluso cómo Petronio elabora su estrategia alusiva de manera gradual: en la nave, la alusión al Cíclope queda absolutamente explícita en 101.5 y en 101.7, con las palabras de Eumolpo que identifican a Licas y a la propia nave con Polifemo y su caverna, respectivamente, pero previamente, en 100.4-5, de manera más sutil, se produce otra identificación, la de Trifena con el monstruo. Es decir, en el episodio de la nave parece ser que todo se complota en contra de Encolpio y Gitón, puesto que «todos» son el Cíclope: Licas, Trifena y la embarcación²³. Petronio nos quiere mostrar que la degradación novelesca da lugar a que una figura como el Cíclope, *monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum* según Virgilio, quede reducida a personajes como Licas, que, al reconocer a Encolpio tal como lo hace (105.9), imposibilita que el lector pueda atribuirle algún rasgo de seriedad, y como Trifena —*mulier libidinosa* que va en la nave por *uoluptas*—, cuyo grito enardecido en contra de Gitón provoca la reacción de Encolpio, una reacción cargada de un *pathos* absolutamente fuera de lugar dentro de este contexto de degradación.

En definitiva, Petronio exhibe, de esta manera, otra muestra de su virtuoso arte intertextual, de su exquisito dominio de la *imitatio*: las alusiones lingüísticas y «tonales» al lamento del Cíclope ovidiano en las palabras de Trifena y en la reacción de Encolpio tienen la finalidad, en la verticalidad del discurso, de parodiar la actitud del Cíclope homérico y, en general, el tema de la aventura por mar, ineludible en la novela sentimental griega. Ya se ha señalado que el episodio homérico es el modelo más ilustre de toda alusión al Cíclope, pero Petronio busca enriquecer el texto con otras connotaciones que median y complican las relaciones entre el *Satyricon* y Homero: esas connotaciones son las alusiones a Ovidio que permiten, mediante el cambio de tono, la parodia. Dichas alusiones retoman algunos modismos del Cíclope ovidiano, una figura exageradamente grotesca y cruel, para recrear el patetismo de la descripción mediante una única palabra enriquecida por una reso-

²³ Sobre el problema del cambio de papeles de los personajes en relación con el Cíclope, cf. Rimell 2002, p. 102 ss.

nancia interna. Ese cambio de tono del que el *Satyricon* se sirve está dado por el uso de *tremebundus*, que da lugar a la banalización. Petronio, gran conocedor de su tradición literaria, seguramente reconocía en *tremebundus* un adjetivo propio de la poesía elevada, sobre todo de la épica, pero también indudablemente no dejaba de apreciar la enorme carga afectiva del *gemebundus* ovidiano, con su patetismo evidente por los gemidos y los gestos de sufrimiento: no hay que olvidar que estos adjetivos describen al personaje en los gestos que realiza y en los comportamientos que asume, en sus manifestaciones sensibles, especialmente visuales, de la acción; al aludir a este patético *gemebundus*, Encolpio le quita toda esa carga afectiva para darle un tono cómico, basado en la degradación del contexto del episodio de la nave. Como señalaba Conte 1974, pp. 20-25, el discurso de «reuso» tiene un arsenal de elementos para separarse del lenguaje cotidiano —las figuras de expresión, los paralelismos, las repeticiones, la métrica, etc., además ayudan a activar la memoria y garantizan su permanencia—: los adjetivos en *-bundus* son un excelente ejemplo de este tipo de discurso.

En definitiva, *tremebundisque manibus* es la pista que nos deja Petronio para comprender que la reacción de Encolpio carece absolutamente de *decorum*: en eso consiste la parodia, que se sirve de la épica homérica y de la novela griega para ridiculizar, como a menudo ocurre en el *Satyricon*, a su narrador Encolpio.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones críticas, comentarios e instrumenta studiorum

Bömer, F. 1986: *P. Ovidius Naso. Metamorphosen Buch XIV-XV*, Heidelberg.

Lyne, R. O. A. M. 1978: *Ciris. A Poem Attributed to Vergil*, Cambridge.

Müller, K. (ed.) 19954: *Petronius Satyricon Reliquiae*, Stuttgart.

Vannini, G. 2010: *Petronii Arbitri «Satyricon» 100-115. Edizione critica e commento*, Berlín-Nueva York.

Bibliografía secundaria

Baldo, G. 1995: *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padua.

Baldwin, B. 1973: «*Ira Priapi*», *CPh* 68, pp. 294-296.

Barchiesi, A. 1984: «Il nome di Lica e la poetica dei nomi in Petronio», *MD* 12, pp. 169-175.

Barchiesi, A. 1997: «Otto punti su una mappa dei naufragi», *MD* 39, pp. 209-226.

Blänsdorf, J. 1990: «Die Werwolf-Geschichte des Niceros bei Petron als Beispiel literarischer Fiktion mündlichen Erzählens», en Vogt-Spira, G. (ed.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübinga, pp. 193-217.

- Callebat, L. 1998: *Langages du roman latin*, Hildesheim.
- Ciaffì, V. 1955: *Struttura del Satyricon*, Turin.
- Collignon, A. 1892: *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris.
- Connors, C. 1998: *Petronius the Poet*, Cambridge.
- Conte, G. B. 1974: *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Turin.
- Conte, G. B. 2007: *L'autore nascosto. Un'interpretazione del Satyricon*, Pisa.
- Courtney, E. 2001: *A Companion to Petronius*, Oxford.
- Cugusi, P. 2001: «Modelli epici 'rovesciati' in Petronio. Osservazioni sul riuso di Odissea e Eneide nei *Satyricon*», *Aufidus* 44, pp. 123-135.
- Danese, R. 1989: «Il ritorno dell'eroe in patria: quasi una postilla (Petronio, *Satyricon* 114-115)», *StudUrb (B)* 62, pp. 213-220.
- Delz, J. 1962: Reseña de Müller, K. 1961, *Petronii Arbitri Satyricon*, *Gnomon* 34, pp. 676-684.
- Ernout, A. 19584: *Pétrone: Le Satyricon*, Paris.
- Fedeli, P. 1981: «Petronio: il viaggio, il labirinto», *MD* 6, pp. 91-117.
- Fedeli, P. 1988: «Encolpio-Polieno», *MD* 20-21, pp. 9-32.
- Ferri, R. 1988: «Il Ciclope di Eumolpo e il Ciclope di Petronio: *Sat.* 100ss.», *MD* 20-1, pp. 311-315.
- Galinsky, K. 1975: *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley.
- Galli, L. 1995: «Meeting again. Some Observations about Petronius *Satyricon* 100 and the Greek Novels», en Hofmann, H., Zimmerman, M. (eds.), *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. 7, Groninga, pp. 33-45.
- Hinds, S. 1998: *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- Jones, D. 1970: Reseña de Pianezzola, E. 1965, *Gli aggettivi verbali in -bundus*, *CR* 20, pp. 213-214.
- Jones, F. 1987: «The Narrator and the Narrative of the *Satyricon*», *Latomus* 46, pp. 810-819.
- Klebs, E. 1889: «Zur Komposition von Petronius Satirae», *Philologus* 47, pp. 623-655.
- Kragelund, P. 1989: «Epicurus, Priapus and the Dreams in Petronius», *CQ* 39, pp. 436-450.
- Labate, M. 1990: «Note Petroniane», *MD* 25, pp. 181-191.
- Mazzilli, C. 2000: «Petronio 101, 7-103, 2: *lusus* allusivo e caratterizzazione dei personaggi», *Aufidus* 41, pp. 49-72.
- Mazzilli, C. 2003: «Petronio 98.7-100.2. Stratigrafia intertestuale e risemantizzazione del modello», *Aufidus* 50-51, pp. 33-65.

- McDermott, M. 1983: «The *Satyricon* as a Parody of the *Odyssey* and Greek Romance», *LCM* 8, pp. 82-85.
- Otis, B. 1970: *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge.
- Panayotakis, C. 1995: *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden.
- Papaioannou, S. 2005: *Epic Succession and Dissension. Ovid, Metamorphoses 13.623-14.582 and the Reinvention of the Aeneid*, Berlín.
- Pianezzola, E. 1965: *Gli aggettivi verbali in -bundus*, Florencia.
- Rimell, V. 2002: *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge.
- Salanitro, M. 1998: «Il racconto del lupo mannaro in Petronio: tra folclore e letteratura», *A&R* 43, pp. 156-167.
- Slater, N. 1990: *Reading Petronius*, Baltimore.
- Sullivan, J. P. 1968: *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, Londres.
- Vannini, G. 2005: «Note a Petronio (*Sat.* 100, 4; 115, 12; 115, 19)», *MD* 54, pp. 213-219.
- Walsh, P. G. 1970: *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge.

Fecha de recepción de la primera versión del artículo: 13/09/2011

Fecha de aceptación: 20/07/2012

Fecha de recepción de la versión definitiva: 26/07/2012